

MACHADO DE ASSIS: UMA POÉTICA DA NACIONALIDADE

SÉRGIO LUIZ PRADO BELLEI (UFSC)

A opção feita por Brás Cubas de adotar a "forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre" e nelas introduzir "algumas rabugens de pessimismo", ou seja, de adotar a forma européia e adaptá-la a um contexto pessoal e brasileiro pode ser vista como a opção básica que determina as estratégias a serem adotadas na poética machadiana. Trata-se nos dois casos de afirmar a origem européia em seu poder de dar sentido à literatura que, apesar de ser escrita na periferia do mundo civilizado, quer também ser original. A originalidade é neste caso entendida como um efeito da apropriação modificadora da forma de origem. O problema, longe de ser uma preocupação ocasional de Brás Cubas, é tratado de forma direta ou indireta não só na obra crítica do escritor mas também em partes de sua obra ficcional ou poética que podem ser legitimamente consideradas como metaficção e como metapoesia. Pensa-se nesses textos um conceito de originalidade que é problemático na medida em que sofre constantemente a ameaça da "angústia da influência". A expressão, que é hoje parte do vocabulário crítico graças ao trabalho de Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*), define a angústia edipiana que sente todo novo escritor em relação à tradição literária que simultaneamente o constitui e o ameaça e em relação à qual ele deve necessariamente ligar-se por

laços de amor e ódio, submissão e rebeldia¹. É nessa luta entre pai e filho que, de acordo com Bloom, forma-se a história literária. Todo escritor em busca de originalidade constrói a sua obra não, como queria T. S. Eliot, na medida em que é absorvido por uma tradição e a prolonga em sua obra, mas na medida em que se opõe ao passado e tenta de alguma forma modificá-lo.

A crítica machadiana tem lembrado com insistência a marca internacional da obra do escritor: o que Péricles Eugênio da Silva Ramos chamou de "a antena internacional" de Machado acompanhou com perspicácia, no dizer de Mário Curvello, "o quadro do Brasil no conceito poético das nações". E Valentin Faccioli observa que "no conjunto da produção textual de Machado o nacional foi um ponto móvel articulado com as condições internacionais"². Nesse contexto internacional a "angústia da influência" tem certamente um papel preponderante e, como se verá, conseqüências importantes para a poética machadiana na medida em que esta aponta sempre para um desequilíbrio gritante entre o nacional brasileiro periférico e o centro cultural europeu. O centro cultural opressor gera, para usar o conceito de Bloom, a angústia que asfixia o escritor menor ou menos criativo e que torna capaz de produção original o maior e mais criativo. Machado representa este último na medida em que desenvolve a sua arte no contexto de uma poética que define originalidade não em termos de criação, mas em termos de vigor combinatório de elementos. E tematiza a condição do escritor menor assim definido em contos como "Um Homem Célebre" e "Um Erradio" e "Cantiga de Esponsais"; a do maior em peças como "O Cônego ou Metafísica do Estilo" e "O Dicionário"³.

Em "Um Homem Célebre" o compositor Pestana é o artista de periferia que fracassa porque não consegue perceber a possibilidade de uma poética que vá além da repetição mecânica. Consegue apenas afirmar a continuidade como repetição e nunca a descontinuidade. Pestana vive dilacerado entre os dois mundos da arte popular, que consegue produzir com perícia mas que não o satisfaz por tratar-se de uma forma inferior de arte, e a arte clássica européia que gostaria de compor mas que consegue apenas executar. A primeira, que oprime e provoca a angústia da influência, é representada pelos retratos de compositores clássicos que o infeliz

compositor de polcas populares tem na parede de sua sala. O que chama a atenção na disposição dos retratos é justamente o que Pestana não percebe, ou seja, que eles estão grotescamente fora de lugar: os retratos de Cimarosa, Mozart, Bach, Schumann, e "ainda uns três" estão justapostos de forma pouco harmônica, já que são "alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho". Mas a desarmonia não está apenas no descompasso entre retrato e caixilho, ou na diversidade da forma dos retratos, mas também no conjunto dos retratos, compostos não apenas pelas imagens dos nove compositores clássicos, mas também por um retrato "a óleo, o de um padre que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai de Pestana". Não há, no conjunto, ordem hierárquica que permita estabelecer diferenças quer na seqüência de compositores, alguns dos quais não são sequer identificados pela marca diferenciadora do nome ("e ainda uns três"), quer na galeria como um todo, que nivela um padre que "compusera alguns motetes" e que era "doudo por música, sacra ou profana" com o conjunto de nomes célebres da música européia.

A galeria que dessa forma nivela diferenças e justapõe objetos díspares já é em si mesma comicamente monstruosa. Torna-se, contudo, mais cômica e mais monstruosa quando o "compositor" Pestana impõe sobre o conjunto dos nove compositores uma visão unificadora que os desfigura, já que estavam eles "postos ali como santos de uma igreja". Essa visão unificadora, sendo imposta e distorcedora, informa pouco sobre o objeto a que se refere e muito sobre o sujeito que a constrói. Em relação à grande arte européia, Pestana situa-se como aquele que consegue vê-la apenas como monumento inerte e petrificado, desprovido de qualquer poder de incitar no compositor a chama criadora. A ordem canônica santificada e petrificada pode ser apenas repetida fora de contexto, jamais alterada. Trata-se da visão da arte como código compreensível e inerte, não como energia vivificante. Pestana consegue portanto apenas reproduzir mecanicamente o monumento sagrado. É por ele afetado apenas na medida em que se torna impotente como criador já que o sagrado, sob pena de deixar de ser sagrado, só admite a atitude de submissão passiva daquele que com ele se re-

laciona. A sala de Pestana não pode ser portanto o ambiente de trabalho do artista. "O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven" (vol. II, pp. 178-179).

Relacionando-se com a arte maior apenas em termos de distância diante do sagrado intocável, Pestana está condenado à arte menor de produzir polcas. Ao invés de sonatas como as de Beethoven, polcas que têm como título "não bula comigo, nhonhô". No entanto, uma visão alternativa e uma postura menos respeitosa com relação ao sagrado poderia servir como remédio à impotência artística. É o narrador que sugere a possibilidade dessa alternativa, evidentemente impossível para Pestana porque ele olha os retratos como olha as estrelas:

Entre meia noite e uma hora, Pestana pouco mais fez que estar à janela e olhar para as estrelas, entrar e olhar para os retratos. De quando em quando ia ao piano, e, de pé, dava uns golpes soltos no teclado, como se procurasse algum pensamento; mas o pensamento não aparecia e ele voltava a encostar-se à janela. As estrelas pareciam-lhe outras tantas notas musicais fixadas no céu à espera de alguém que as fosse descolar; tempo viria em que o céu tinha de ficar vazio, mas então a terra seria uma constelação de partituras (vol. II, p.179).

Como as estrelas, os retratos são para Pestana inacessíveis, distanciados que estão nas alturas de uma dimensão sagrada, inalterável e imóvel. Dessa dimensão não podem ser "descolados", ou seja, não podem ser deslocados do seu contexto de "notas musicais fixadas no céu". Pestana apenas olha para eles e os reproduz na visão e de forma repetitiva. É por isso que consegue apenas executar os clássicos sem jamais conseguir **compor** um clássico. Torna-se um verdadeiro compositor apenas quando, livre da angústia da influência, utiliza um código musical menos complexo e escreve polcas populares "sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart". Nas polcas de Pestana não há "nenhum tédio", e sim "vida, graça, novidade", que "escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene". Mas, é claro, são apenas polcas. Pestana poderia entretanto ir além dessa forma de composição musical se olhasse para o céu não como quem olha para o sagrado, mas como quem pro-

mas em um poetizar a partir de forças inconscientes que o artista possui mas não controla. É antes controlado por elas, já que o afetam inconscientemente e levam à manifestação de uma harmonia não sabida. Em outras palavras, é a força do gênio e não a do artífice que produz a combinação certa. É porque o cantarolar da moça se dá espontânea e inconscientemente que ela encontra aquilo que mestre Romão procurara sem sucesso durante a vida toda: a ordem certa das notas musicais. Encontra em um momento quem não procura e não encontra jamais quem sempre procurou. O problema é tratado de forma mais detalhada e esclarecedora em dois outros contos que se completam: "O Dicionário" e "O Cônego ou Metafísica do Estilo".

"O Dicionário é a história do poeta que, qualquer que seja o alfabeto ou dicionário que utilize, obtém sempre o melhor efeito poético e vence assim todos os concursos realizados para a escolha do noivo de Estrelada. Quer o concurso estipule como norma o emprego de palavras com mais de trezentos anos de idade, quer o uso de vocabulário moderno ou dos vocábulo contidos no **Dicionário de Babel** (preparado justamente para confundir a habilidade do poeta e dar a vitória a Bernardão, o tanoeiro que tenta por todos os meios vencer os concursos) consegue o verdadeiro poeta sempre a vitória. O conto termina com a citação de alguns versos de Catão que explicam a causa do sucesso constante:

O raro Apeles,
Rubens e Rafael, inimitáveis
Não se fizeram pela cor das tintas;
A mistura elegante os fez eternos (vol.II, p.199).

O que o conto deixa claro é que não é, ou não é apenas, o domínio do vocabulário ou do código que produz o bom poema. Se este fosse o caso, Bernardão venceria os concursos, já que os códigos são no caso preparados para privilegiar o seu conhecimento vocabular, é antes a habilidade de ativar com gênio artístico uma sintaxe harmônica que é própria do poeta e que o torna imbatível. Possui também tal habilidade o cônego Matias em "O Cônego ou metafísica do estilo". Neste último conto, porém, Machado tematiza em detalhe a forma pela qual se dá a "mistura elegante" e revela pormenorizadamente a natureza da atividade combinatória.

Encarregado de compor um sermão para uma festa, o cônego Matias "começou a escrever de má vontade, mas o fim de alguns minutos já trabalhava com amor". Escreve guiado pela inspiração e pela meditação até que, "de repente, indo escrever um adjetivo, suspende-se; escreve outro e risca-o; mais outro, que não tem melhor fortuna. Aqui é o centro do idílio". É também o centro do conto, que explica em detalhes como se dá o idílio no qual se unem em perfeita harmonia amorosa um substantivo e um adjetivo. O narrador explica: as palavras têm sexo e "amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo" (vol. II, p.196).

De que forma se dá o casamento perfeito entre as palavras? O narrador responde convidando o leitor a subir à cabeça do cônego para lá observar como, quando cessa o processo consciente de composição, continua em atividade um processo inconsciente que acabará por realizar o misterioso encontro de Sílvio e Sílvia, vocábulos que se atraem misteriosamente em um mundo caótico de idéias e reminiscências. O cônego interrompe a composição, "esquece o sermão e o resto, vai à janela" para espairecer. É o momento em que o narrador introduz o leitor na passagem escura que leva "da consciência para a inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das idéias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o imenso desvão do espírito". Trata-se de um "vasto mundo incógnito" onde

grupos de idéias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras idéias, grávidas de idéias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras idéias virgens, cousas e homens amalgamam-se. Platão traz os óculos de um escrivão de câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se. Cã estão as vozes remotas da primeira missa; cã estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e obscura (vol. II, p.572).

que, juntamente com o narrador, procura forçá-lo a revisar seu único livro de versos publicado não modifica o comportamento do autor indisciplinado: Elisário torna-se na verdade mais relapso em seu trabalho e acaba por abandoná-lo de vez. D. Jacinta acaba por acreditar que o "casamento esterilizara uma inspiração que só tinha ambiente na liberdade do celibato." Já o narrador acredita que o problema de Elisário era ter um "talento de pouca dura" que acabaria de qualquer jeito, mesmo que não se casasse e mesmo que conquistasse "a quietação e o método". É que nele a poesia tinha apenas sido "uma grande febre da mocidade", mais intensa que a mera "constipação da adolescência" que afetara o narrador, mas ainda assim insuficiente. As duas interpretações do fracasso de Elisário fecham o conto com uma certa ambigüidade que impede o leitor de aceitar passivamente apenas uma das perspectivas. Será mesmo que uma febre, muito mais vigorosa que uma constipação, não poderia transformar-se na conquista permanente de uma boa produção literária? E por que tanta ênfase no tema do "erradio" que prefere a desordem e o aleatório à ordem e ao método? Seja como for, o valor e a necessidade do método para o artista maior não são em momento algum colocados em dúvida (vol. II, pp.585-598).

Se o método é condição necessária, não é entretanto suficiente para o sucesso pleno do artista maior que precisa antes de tudo do gênio que talvez não deva ser confundido com mera "febre de juventude" e muito menos com constipações da adolescência. O que o conjunto de contos que estamos aqui lendo enfatiza é que somente esse gênio independente da vontade consciente do autor explica satisfatoriamente a arte combinatória genial que caracteriza a produção literária maior. O que os contos não explicam sistematicamente é a importância de uma tal arte combinatória para o artista de periferia que tenta ser original. Para encontrar tal explicação é preciso, em uma leitura intertextual, pensar o relacionamento entre o conjunto de contos que define basicamente uma poética e o "Instituto de Nacionalidade", texto em que a questão maior não é tanto a da arte maior, mas a da arte maior **nacional**.

No "Instinto de Nacionalidade" a arte combinatória inconsciente é importante não só, como ocorre nos contos, para definir

a atividade do artista, mas principalmente para a definição do artista maior dedicado à construção da verdadeira nacionalidade em literatura. Machado, como se sabe, afirma insistentemente que é preciso procurá-la não nos temas nacionais que constituem apenas um efeito mas no "instinto" que, como vigor originário e ainda inconsciente de si mesmo, pode, mas não precisa necessariamente, conduzir o escritor e o leitor à procura da cor local. Esta não é, entretanto, condição suficiente para marcar a nacionalidade. Qual seria então essa condição suficiente para a qual deva ser talvez orientado o vigor do instinto? Nada mais nada menos que a imaginação criadora tematizada nos contos anteriormente discutidos. É por intermédio dessa imaginação criadora que se dá a composição de elementos que constitui a grande arte em sua essência e não pela ênfase na temática nacional. Produz-se a literatura nacional antes por uma arte localizada do que por um local artisticamente tematizado. Se, como diz Machado, "tudo é matéria de poesia", enfatizar a escolha de assuntos significaria limitar "os cabedais da nossa literatura". Não é esta a via que leva à produção da grande literatura nacional, mas antes o caminho percorrido por um Longfellow ou um Shakespeare, que na ótica Machadiana conseguiram ser nacionais não pela escolha de temas, mas pela recomposição de um tema qualquer no contexto de um alfabeto lingüístico e cultural específico. Shakespeare, por exemplo, faz literatura nacional na medida em que manipula no contexto cultural inglês temas de outras culturas.

O que caracteriza o escritor que constrói a nacionalidade literária não é portanto a ênfase na cor local, mas a posse de "um sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço", é pois o **tratamento** temático, vale dizer, a forma que incorpora temas, que é a mais importante realização a ser efetivada pela força de um sentimento íntimo. O que seria mais precisamente este sentimento? Trata-se sem dúvida de uma força capaz de gerar diferença em qualquer assunto de que trate. É portanto uma perspectiva adquirida em um contexto cultural que, sendo diferente de outras perspectivas, modifica toda obra que compõe ao impregná-la com o seu poder diferenciador. Dizendo de outro modo, é a marca diferenciadora deixada no indivíduo pela cultura que o constitui

e que se manifesta em cada ato criador. É preciso porém pensar o conceito de "marca" (que uso na falta de outro, mas que pode desfigurar o sentido propositalmente vago de "um certo sentimento") não como algo capaz de ser definido e percebido com precisão, mas como uma essência vaga e indefinida que só percebemos nos seus resultados. É também uma formação inconsciente a que poderíamos talvez chamar de inconsciente cultural coletivo enquanto vigor original presente no artista e responsável pelo seu poder criador. Como se viu, esse poder não resulta na arte combinatória do poeta construtor, mas na arte do vate possuído pela "inspiração" inconsciente. É possivelmente esse sentimento íntimo inconsciente produzido pela cultura que explica a composição vocabular perfeita do Cônego Matias e a habilidade do poeta de "O Dicionário", muito embora esteja ausente nos dois contos a questão da cultura nacional tratada de forma explícita no "Instinto de Nacionalidade".

Podemos agora perceber mais claramente o que significa, para Machado, fazer uma literatura nacional em um país periférico. Fazer arte na periferia não é a mesma coisa que fazer arte no centro europeu: o artista deve aqui procurar estratégias alternativas para a produção artística original. É preciso portanto definir com precisão o conceito adequado de originalidade artística e as formas de persegui-lo. Machado define tais termos em uma obra crítica e ficcional da qual se pode extrair, como estamos tentando mostrar, uma teoria poética mais ou menos consistente. Tem essa teoria o mérito de definir a possibilidade de um lugar ao sol para o artista oprimido pela angústia da influência, e isso na medida em que se constrói para ele um contexto adequado para a produção artística original. Nesse contexto a originalidade não é jamais pensada em termos da oposição entre original e cópia, mas em termos de uma arte combinatória, o que permite deslocar a originalidade do centro geográfico europeu e torná-la possível em qualquer parte onde o gênio consiga produzir novas reorganizações do velho (ou do local). Mas é preciso entender o sentido preciso de gênio, que aqui não se confunde com a genialidade mística característica de certos românticos que procuraram por vezes situar-se fora do espaço e do tempo em seu contato com o sobrenatural. Trata-se antes do gênio formado pelos influxos da

cultura que o constituiu e que lhe deu "certo sentimento íntimo" de identidade e diferença. A originalidade, finalmente, sendo essencialmente arte combinatória, independe da especificidade daquilo que combina, vale dizer, da especificidade de assuntos e temas.

Os conceitos de gênio artístico e arte combinatória assim pensados possibilitam ao artista de periferia adotar uma postura ideológica simultaneamente descentralizadora e recentralizadora. A descentralização ocorre na medida em que deixam de ter importância na criação artística original questões de local, de geografia e de temas: todos os assuntos e todos os lugares são igualmente válidos para o uso do escritor. Com essa descentralização evita-se o eurocentrismo, que já não pode ser confirmado pela oposição a uma centralidade geográfica européia supostamente mais amadurecida do que o espaço geográfico periférico no qual se forma a literatura brasileira. A essa descentralização corresponde uma recentralização na qual tudo aponta não para a diferença de espaço e de tempo, mas para o gênio criador que produz arte onde quer que se encontre. A opção pela centralidade do gênio criador como critério para a nacionalidade (em oposição aos critérios de espaço e tempo culturais) amplia o seu espaço de ocorrência na medida em que afirma que a arte vai aparecer não necessariamente no espaço cultural propício, mas lá onde se criam condições para o exercício do gênio artístico cuja misteriosa energia está mais na arte combinatória do que no mimetismo, mais no fazer criativo do que na expressão e na representação.

A centralização da produção artística no gênio criador tem como consequência imediata a diluição do confronto e do conflito criativo, não há oposição entre arte brasileira e arte européia **metamorfose** do real. Toda a arte, a nacional inclusive, ganha assim a amplitude da **poiesis** platônica que pode ocorrer em qualquer lugar onde esteja o **poietés**. Como se lê no **Banquete**, "o conceito de criação é muito amplo, já que seguramente tudo aquilo que é causa de que algo (seja o que for) passe do não ser ao ser é **criação**, de sorte que todas as atividades que entram na esfera de todas as artes são criações; e os artesãos destas são criadores ou poetas (poietés)⁶. Não é outro o conceito de poética nacionalista que pode ser lido na obra ficcional machadiana e no

"Instinto de Nacionalidade". O que tal conceito propõe é a forma de combate à angústia da influência que Bloom chama de "demonização". ("daemonization"), que é a tentativa de "deslocar o poder do precursor e transformá-lo em um princípio que o transcende mas que na prática faz do discípulo um "demônio" superior ao pai"⁷. O gênio criador machadiano é o princípio maior que torna originais tanto os textos europeus como os brasileiros. São ambos geniais porque devem a sua genialidade não meramente a um local geográfico, mas a um poder originário e universal que pode se manifestar e produzir arte maior em qualquer tempo e lugar, e não prioritariamente no velho ou no novo mundo.

NOTAS

- ¹Ver Harold Bloom. **The Anxiety of Influence**, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- ²Ver a "Apresentação" de Péricles Eugênio da Silva Ramos em **Machado de Assis - Poesia**, comp. por Péricles Eugênio da Silva Ramos, Rio de Janeiro, Agir, 1964; Valentim Faccioli, "Várias histórias para um homem célebre", in **Machado de Assis**, ed. Alfredo Bosi et alii, São Paulo, Ática, 1982. p.484.
- ³Todas as citações da obra de Machado são da **Obra Completa** de Machado de Assis, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1986, 3 vols. No texto, as citações serão identificadas pelo número do volume seguido pela identificação das páginas.
- ⁴Edgar Allan Poe. **Poems and Essays**, London, J.M. Dent & Sons, 1979. pp.163-194.
- ⁵Samuel Taylor Coleridge. "Kubla Khan" in **The Norton Anthology of English Literature**, New York, Norton, 1968, vol. II, pp. 231-232.
- ⁶A tradução do texto platônico aqui apresentada encontra-se citada em Alfredo Bosi, **Reflexões sobre a Arte**, São Paulo, Ática, 1986. p.14.
- ⁷Ver Harold Bloom, op.cit., p.106.

